



Μουσική καί ἀρχαῖος Ἑλληνικός λόγος

Ἡ συγγένεια καί ἡ συνάφεια τῆς λειτουργίας τοῦ Λόγου (ἐννοεῖται τοῦ προφορικοῦ) μέ ἐκείνη τῆς Μουσικῆς εἶναι δεδομένη, γιά ὅποια βαθμίδα ἡ ἰδιομορφία πολιτισμοῦ κι ἂν πρόκειται. Αὐτό προκύπτει ἀπ' τό ὅτι, καί ὁ Λόγος καί ἡ Μουσική εἶναι ἡχητικά «μορφώματα» πού παράγονται ἀκόπημα, εἴτε γιά νά παραστήσουν σέ αὐτόν πού τά παράγει, εἴτε καί γιά νά μεταφέρουν σ' ἕναν ἄλλο ἢ σέ πολλούς, μία «σημασία». Ἡ Μουσική καί ὁ Λόγος εἶναι, συνεπῶς, μέσα ἐκδήλωσης καί ἐπικοινωνίας, πού ἔχουν κοινό συστατικό τόν ἦχο (μέ τά χαρακτηριστικά του: ὕψος, χροιά, ἔνταση καί διάρκεια) τά ὅποια συντίθενται μέ τήν ἀρμογήν ἡχων· μόνο μέ τή διαδοχή τους ὁ Λόγος, ἐνώ μπορεί καί μέ ταυτόχρονη χρήση τους (συνηχήσεις) ἡ Μουσική. Ὁ τρόπος μέ τόν ὁποῖο ἀρμόζονται οἱ ἦχοι, διαφοροποιεῖ, ὡς εἶδος, τόν διαμορφωμένο Λόγο ἀπό τά σχήματα τῆς Μουσικῆς.

Ἄντ. Κ. Λάβδας

Μουσικοκριτικός

Ἡ μελωδική (ἀκριβέστερα: ἡ μελική) γραμμὴ πού ἡ οποιαδήποτε ἀνθρώπινη ὁμιλία ἀποδοῖσθε διαγράφει, δὲν εἶναι ὅ,τι καὶ ἡ μελωδία τῆς Μουσικῆς. Ὁ Ἀριστοτένης ὁ Ταραντίνος (310 π.Χ. - Ἀρμονικό), μαθητὴς τοῦ Ἀριστοτέλη (347 π.Χ.), τὴν ὀνομάζει «λογῶδες μέλος». (μελωδία τοῦ Λόγου) καὶ διακρινόμενα μὴ λεπτότερη περιγραφὴ τῆς διαφορᾶς τῆς ἀπὸ τὴν καθαρῶς μουσικὴ μελωδία. Τὸ θεωρεῖ, μάλιστα, ἀπαράιτητο νὰ γνωρίζουμε αὐτὴ τὴν διαφορὰ, πρὶν ἀσχοληθούμε με τὴ μελέτῃ τῆς καθαρῶς μουσικῆς μελωδίας.

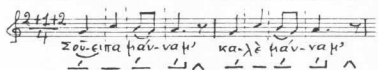
Ἡ φωνή, γράφει ὁ Ἀριστοτένης, κινεῖται καὶ ὅταν ὁμιλοῦμε καὶ ὅταν τραγουδάμε. Καὶ εἶναι φανερό ὅτι ἡ οὐδέτητα καὶ ἡ θερμότητα τῆς φωνῆς ἐμφανίζονται καὶ στὶς δύο περιπτώσεις. Δηλαδή καὶ ὅταν ὁμιλοῦμε καὶ ὅταν τραγουδάμε ἡ φωνὴ κινεῖται ἄλλοτε σὲ ὑψηλὸ καὶ ἄλλοτε σὲ χαμηλὸ ἐπίπεδο. Ἀλλὰ δὲν ἔχουμε τὸ ἴδιο εἶδος κίνησής καὶ στὶς δύο περιπτώσεις. Ὅταν ἡ φωνὴ κινεῖται ἔτσι ὥστε στὴν ἀκοή νὰ φαίνεται ὅτι δὲν παραμένει σὲ μία σταθερὴ θέση, τὴν κίνηση αὐτὴ τὴν ὀνομάζουμε **συνεχὴ**. Ἀντιθέτως, ὅταν φαίνεται ἡ φωνὴ νὰ παραμένει κάπου, κατόπιν νὰ μεταβαίνει σὲ ἄλλη θέση καὶ, μετὰ, πάλι, ἐμφανίζεται σὲ μίαν ἄλλη θέση ἐναλλάσσοντας κάθε τόσο τίς θέσεις αὐτές, τὴν κίνηση αὐτὴ τῆς φωνῆς τὴν ὀνομάζουμε **διασπαστική**. Ἄλλοιπν, ἐξακολουθεῖ νὰ ἐξηγεῖ ὁ Ἀριστοτένης, τὴν συνεχεὴ κίνηση τῆς φωνῆς θὰ τὴν εἰπόμεν ὅτι εἶναι ἡ κίνηση τοῦ λόγου. Διότι, ὅταν ὁμιλοῦμε, ἡ φωνὴ διέρχεται ἀπὸ τίς διαφορὰς θέσεις ὕψους, ὥστε φαίνεται, ὅτι δὲν παραμένει σὲ καμιά ἀπὸ αὐτές, ἐνῶ ὅταν τραγουδάμε, ἡ φωνὴ φαίνεται ὅτι παραμένει κάθε τόσο σὲ μία ὀρισμένη θέση ὕψους. Σ' αὐτὴ τὴν περίπτωσιν, ὅσο ἡ φωνὴ εἶναι μία καὶ σταθερὴ σὲ κάθε τέτοια θέση, τόσο φαίνεται, στὴν αἴσθησίν μας, ἀκριβέστερη ἡ μελωδία τῆς Μουσικῆς. Ἐπομένως, τὴ διασπαστικὴ κίνηση τῆς φωνῆς, θὰ τὴν εἰπόμεν ὅτι εἶναι ἡ κίνηση τῆς Μουσικῆς.

Παροδίδεγμα τῆς κάθε μιάς ἀπὸ τίς κινήσεις αὐτές πού περιγράφει ὁ Ἀριστοτένης, δίνουμε ἐδῶ με τὸν πρῶτο στίχο πολὺ γνωστὸ δημοτικὸ ῥεγουδιού, τὸ ὁποῖο, μάλιστα, ἡ μελωδία συνδέεται με τὴν ἀρχαιοελληνικὴ Μουσικὴ ὅχι μόνον ὡς διὰρθρωση φθόγγων, ἀλλὰ καὶ γιατί ἡ μετρικὴ τῆς φυσιογνωμίας καὶ οἱ ἐσωτερικοὶ ρυθμικοὶ τωναῖοι τῆς ἀποδοῖδουν ἕναν ἀπαράφθορτο Παιώνα Ἐπιβατό: $\text{—} \text{—} \text{—} \text{—} \text{—} \text{—}$

Παράσταση τῆς «συνεχοῦς» κίνησής τῆς φωνῆς, με τὸν στίχο αὐτὸν ἀπλῶς προφερόμενο κατὰ ἕναν ἀπ' τοὺς ποικίλους τρόπους ἐκφάνισής τοῦ ὁποῖο (ἀντίθετα ἀπὸ τὸ ἰστὸ ἀρχαῖο «λογῶδες μέλος»), εἶναι δυνατόι στὴ σύγχρονη ὁμιλία:

Σου-εἶπα μάν-να μ', καλὲ μάν-να μ',

Σ' αὐτὸ τὸ «λογῶδες μέλος» με τίς καμπυλώσεις πού τοῦ ἐπιβάλλουν οἱ τωναῖοι (ἐν μέρει ἰδιωματικοί) τῶν φρασίδων, ἡ φωνὴ κυλάει, σύρεται καθὼς «λεληθῶτας διὰ τὴ τάχους» (Ἀριστείδης ὁ Κοϊντιλιανός) διέρχεται τὰ διάφορα ὕψη. Ἡ ἡχητικὴ συνέχεια δὲν διακόπτεται παρὰ μόνον ἀπὸ τὸ «κόμμα» καὶ πάλι διαγράφεται παρόμοια κατόπιν. Ἐνῶ στὴ μελωδία τοῦ τραγουδιοῦ:



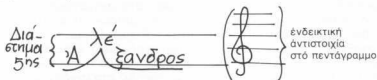
ἡ φωνὴ δίνει ἀλλεπάλληλες, ἀλλὰ ὄχι συνεχόμενες, αὐτοτελεῖς ἡχητικὲς ὑποστάσεις. Εἶναι αὐτές πού ὑποδηλώνονται, ἐδῶ, στὸ πεντάγραμμο, με τὰ φθογγόσημα. Διακρίνονται μεταξύ τους ἀπὸ τίς χρονικὲς ἀΐεις, ἴσως ἡ ἀνίσεις, πού καλύπτει ἡ κάθε μία τους καὶ ἀπὸ τὴν τοποθέτησιν τῆς διαφορᾶς ὕψος («συχρότητες» ἤχων) τόσο σαφῶς, ὥστε ἡ ἀπόσταση ἀπὸ τὴν μία στὴν ἄλλη, (τὸ «διάστημα») νὰ ἔχει ἕναν ἀκριβὴ μαθηματικὸ προσδιορισμό. Αὐτὴ ἡ «διασπαστική» κίνηση τῆς φωνῆς, εἶναι τὸ μουσικὸ μέλος. (Ἄλλ' ἀντιστρόφως, συμβαίνει καὶ ἡ ἴδια ἡ μουσικὴ ἐκφράση νὰ ἐπιδίδωκε, γιὰ τὴ διαμόρφωση εἰδικῶ ὕψους, μία προσέγγιση τοῦ «λογῶδους μέλους», ὅποτε νοθεύει τὴ χαρακτηριστικὴ σαφήνειά του εἰδικῶ τῆς μέλους με «portamenti» ἢ «glissandi» κατὰ τὴ δυτικὴ ὁρολογία, δηλαδὴ γλιστρήματα τῆς φωνῆς ἢ καὶ με παρασπαστικούς, θὰ τοὺς ἔλεγε κανεῖς, φθόγγους τῆς πῶ μικρῆς διάρκειας, τίς «ἐπερσεις», καθὼς ὅλα αὐτά, σὲ κατάλληλῃ σύμψηρξιν, τὰ αἰσθητοποιούμε σὲ κατηγορίας τῆς δικῆς μας παραδοσιακῆς Μουσικῆς καὶ ἐκείνης τῆς Ἑγγύς Ἀνατολῆς).

Αἰώνες ἀργότερα ἀπὸ τὸν Ἀριστοτένη, πραγματευόμενος ἰδια βασικά θέματα ἄλλα με πρωτοτυπία καὶ σὲ πολλὰ ἐπαναλαμβάνοντάς ἐκεῖνον, ὁ Ἀριστείδης ὁ Κοϊντιλιανός (2ος ἡ 3ος αἰ. μ.Χ., «Περὶ Μουσικῆς»), περιγράφει μία «μέση» κίνηση τῆς φωνῆς, ἀνάμεσα στὴ «συνεχεῖ» τοῦ «λο-

γῶδους μέλους» καὶ στὴ «διασπαστική» τῆς μουσικῆς μελωδίας. Αὐτὴ ἡ μέση κίνηση τῆς φωνῆς, γράφει ὁ Ἀριστείδης ὁ Κοϊντιλιανός, δανείζεται γνωρίσματα καὶ ἀπὸ τίς δύο ἄλλες. Εἶναι αὐτὴ, ἐξηγεῖ, με τὴν ὁποία ἀπαγγέλλονται τὰ ποιήματα (ὑπενθυμίζουμε μὴ ἀνάλογο, οἰκεία σὲ μᾶς «μέση» κίνηση φωνῆς, τὸ «ἐκφωνητικόν» ὕψος τῆς Χριστιανικῆς Ἐκκλησίας). Πιὸ ἐξειδικευμένα ὁ Λογγίνος (250 μ.Χ., «Ρητορικὴ Τέχνη»), τῆς ἐπὶ ἀπαγγελματικῆς ὁδηγίης, νὰ συνιστᾷ στοὺς ρήτορες νὰ μετέρχονται αὐτὴ τὴν κίνηση, ὅταν θέλουν νὰ ἀποδώσουν τὸν οἶκτον: «Οἰκτιζόμενον δὲ δεῖ μετὰ λόγου καὶ ὠδῆς τὸν ἦχον ποιήσασθαι». Ἔτσι λοιπόν, ὅπως εἶδαμε, ἡ ἀνθρώπινη ὁμιλία ἐμπεριέχει μουσικὰ στοιχεία, καθὼς τὰ ἔχουν περιγράψει ὁ

Ἀριστείδης καὶ ὁ Ἀριστείδης ὁ Κοϊντιλιανός, με τὴν πρακτικὴν συνεπικουρία τοῦ Λογγίνου. Πλησιάζοντας πλέον, συγκεκριμένως τὴν ἐλληνικὴν, γιὰ τὸ ὕψος τῆς ὁποίας οἱ πληροφορίες ἔκκινον ἀπὸ τὸν Πλάτωνα (399 π.Χ., «Κρατύλος») με ἐνδείξεις γιὰ τίς ἡχητικὲς ἐντυπώσεις τῆς προφορᾶς καὶ τὸν Ἀριστοτέλη («Περὶ Ποιητικῆς»), ἐπίσης γιὰ τὴν προφορὰ ἀλλὰ καὶ γιὰ τὸ ὕψος καὶ τὰ χρονικὰ μεγέθη τὸν συλλαβῶν, (με συναφεῖς πληροφορίες καὶ στὴ «Ρητορικὴ»), θὰ δοῦμε ὅτι τὰ χαρακτηριστικὰ μουσικὰ γνωρίσματα τοῦ ἀρχαίου ἑλληνικοῦ Λόγου εἶχαν μιά τόσο τυπικὰ διαγραφόμενη μορφολογία, ὥστε νὰ ἐπιδράσουν καὶ στὴν ἴδια τὴ διαμόρφωση τῆς ἀρχαίας ἑλληνικῆς Μουσικῆς, καθὼς αὐτὴ περεούται (ἐπὶ πολὺ) συσφαγεμένη μαζί του. Ἡ αἰτία βρίσκεται στὸ ὅτι ἡ ἀρχαία ἑλληνικὴ λέξη εἶχε ἕνα ἰδιαίτερα **ἀντικειμενικὸ** μουσικὸ σχῆμα. Μεταξύ τῶν (ὀλίγων ἡ πολλῶν) συλλαβῶν πού σχηματίζον τὴν λέξη, εἶχαμε στὸν ἀρχαῖο ἑλληνικὸ Λόγο τίς ἑξῆς διακριπές: μία κατὰ κανόνα συλλαβὴ (στὴν περίπτωσιν τῶν ἐγκλίσεων καὶ δύο κατὰ περίπτωσιν), θρισκόταν σχετικῶς πολὺ πῶ ψηλὰ ἀπὸ τίς ἄλλες σὲ ἕνα διάστημα πέμπτης «ῶς ἔγγιστα» (σημαίνουμε: ἐάν ἦταν ἀκριβῶς, θὰ ἐπρόκειτο γιὰ σταθερὸ ὕψος μουσικὸ μέλους), τὴν ὑπολογίζοι ὁ Διονύσιος ὁ Ἀλικαρνασσεύς (301 π.Χ., «Περὶ συνθέσεως Ὀνομάτων»), ὀρίζοντας τὴν ἔκτασιν ἡ ὁποία περιέκλειε τὰ διάφορα τωναῖα ὕψη τῆς

ὀμιλίας: «Διαλέκτου μὲν μέλος μετρεῖται ἐνὶ διαστήματι τῷ λεγομένῳ διὰ πέντε τις ἔγγιστα», καὶ συμπληρώνει ὅτι δὲν ἐκτείνεται περισσότερο οὔτε «ἐπὶ τοῦ οὐ» οὔτε «ἐπὶ τοῦ βαρύ». Ὡστε ἐκεῖ περὶπου, ἀνάβαινε ἢ «ὀεία» ὅπως:



Ἡ μία συλλαβὴ ἀνέβαινε ὀλίγο μόνον πρὸς τὴν ἀπὸ τῆς ἄλλης καὶ ἀμέσως «περισπᾶτο», ἐπέστρεφε πρὸς τὸ κάτω: «εὐθύς ἀρχομένη τὴν φωνὴν οὐδὲ τί ὑπέρχειν, κατατρέπιν δὲ ὡς εἰς τὸ βαρύ, οὐδὲν ἄλλο ἢ μῆιν καὶ κράσιν ἔξ ἀφού...» (Ἀρκάδιος ὁ Γραμματικὸς 2ος αἰ. μ.Χ., «Περὶ τόνων»). Ἡ διαδρομὴ αὐτῆς, ἐπομένως, χρειαζόταν δύο χρόνους γιὰ νὰ πραγματοποιηθεῖ, γι' αὐτὸ καὶ ἐμφανίζονταν μόνο σὲ μακρὰ συλλαβὴ τῆς λέξης, ἀφοῦ ἡ βραχεία συλλαβὴ τῆς διέθετε ἓνα μόνο χρόνο. Πρόκειται ἐδῶ γιὰ τὴν «περισπῳμένην»:



Οἱ ἄλλες συλλαβές βρισκόνταν σὲ χαμηλὰ ἐπίπεδα καὶ ἦσαν οἱ «βαρεῖς» συλλαβές (Στὸν Ἀριστοφάνη τὸν Βυζάντιον. 2ος αἰ. μ.Χ., ἀποδίδονται τὰ γνωστὰ σημεῖα, ποὺ ἀρχισαν νὰ χρησιμοποιοῦνται ἀπὸ τοὺς Γραμματικoὺς τῶν μεταγενεστέρων χρόνων γιὰ τῖς «ὀείας», τῖς «περισπῳμένες» καὶ τῖς «βαρεῖς» συλλαβές, καὶ ποὺ διατηρήθηκαν καὶ στὸν νεοελληνικοῦ γραπτὸ Λόγο). Ἀπὸ αὐτές τῖς διαφορὲς θέσεις τῶν συλλαβῶν σὲ τὸνικὰ ψῆφον προέκυψε τὸ **μελικὸ σχῆμα** τῆς κάθε μίας λέξης. Ἀλλὰ ἐκτός ἀπὸ αὐτὴ τὴν διάκριση σὲ ὕψος εἶχαμε, στὸν ἀρχαῖο ἑλληνικὸ Λόγο, καὶ τὴν διάκριση κατὰ τὸ μήκος τῶν συλλαβῶν, γιὰ τὸ ὅποιο ἔπρεπε προηγουμένως αὐτιμυγῆς, ἔξ ἀφορμῆς τῆς «περισπῳμένης». Ὑπῆρχε ἕνα ἑπίσης κατὰ κανόνα, σταθερὸ μέκος ἑνὸς χρόνου ἢ δύο χρόνων τῆς κάθε συλλαβῆς μίας λέξης. Ἀπὸ τὴν διάταξη τῶν συλλαβῶν κατὰ τὸ μήκος προέκυψε τὸ **ρυθμικὸ σχῆμα** τῆς λέξης. Αὐτὸ λοιπόν, τὸ πλήρες μελωδικὸ καὶ ρυθμικὸ, σχῆμα τῆς λέξης, ἦταν κατὰ ποὺ ἐδίδετο ἀπὸ τὴν λέξη στὸν ὀμιλητὴ καὶ ὅχι ἀπὸ τὸν

ὀμιλητὴ στὴ λέξη. Ἐπρόκειτο, γενικῶς, γιὰ σχήματα, γὰ «μουσικὰ» σχήματα λέξεων, ποὺ ἦταν **κατὰ κανόνα**, σταθερά. Διότι, κατὰ τὸν συνδυασμὸ τῶν διαφόρων λέξεων μέσα στῖς φράσεις καὶ τῖς προτάσεις, κάποιες αἰτίες, ὑπὸ ὁρισμένες προϋπο-

θέσεις, ἐπέφεραν ἀλλαγές σ' αὐτὰ τὰ μουσικὰ σχήματα τῶν λέξεων. Μελωδικές ἀλλαγές, μὲ τὴν μετὰθεση τοῦ ὕψους τῆς μίας ἢ τῆς ἄλλης συλλαβῆς, ρυθμικές ἀλλαγές μὲ τὴν μετὰβολὴ τοῦ φυσικοῦ μήκους τῆς μίας ἢ τῆς ἄλλης συλλαβῆς. Ὅμως καὶ οἱ ἀλλαγές αὐτές, αὐτὰ τὰ πᾶσι τῆς μουσικῆς τοῦ ἀρχαίου ἑλληνικοῦ λόγου ἦταν τὰ ἀποτελέσματα μίας ἀντικειμενικῆς αἰσθητικῆς ποὺ διεπλάθετο μέσα στὸ συνολικὸ ἑλληνικὸ Λόγο, καὶ ὅχι μίας ὑποκειμενικῆς αἰσθητικῆς ἢ τῆς προσωπικῆς ἐκφραστικῆς ἀνάγκης ἑνὸς ὀμιλητῆ.

Ἔτσι, ὅλη αὕτὴ ἡ ποικιλότροπη μορφοποιία, ἡ προσδιορισμένη ἀπὸ μίαν ἀναγκαιότητα, σχεδὸν φυσικῶν φαινομένων, στῖς διαφορὲς ὑπενέργειές τῆς, ποὺ μόνον περιοδοὶ αἰῶνων μπόρεσαν θαμβαῖα νὰ τὴν ἀποδιοργανώσουν, κινούσε τοὺς ἐσωτερικοὺς μηχανισμοὺς γιὰ τὰ ὕψη τῶν συλλαβῶν στῖς λέξεις καὶ τῖς μετὰβολές τους, ἀπὸ τῖς μεταμορφώσεις τῶν ἰδίων τῶν λέξεων, ἢ ἀπὸ τὴν γεινίανση ἄλλων λέξεων ἢ λεξιδίων. (Ἡ ἐπίδραση ποὺ εἶχαν τὰ μήκη τῶν συλλαβῶν ἐπάνω στοὺς ἰδίους τοὺς ἀρχικοὺς τονισμοὺς τῶν λέξεων, ἢ ἐπιμήκυνση λέξεων σὲ «χρόνους» τῶν ρημάτων, οἱ μεταβολές τῆς χητητικῆς ὑπόστασης συλλαβῶν, μὲ ἀντιμεταθέσεις ἢ συγχωνεύσεις καὶ ὅτι ἄλλο σχετικῶς.) Ὡς, λοιπόν, αὕτὴ ἡ μορφοποιία γιὰ διάρκειες καὶ ὕψη φωνῆς, γιὰ συναρμογὴ καὶ ἀλληλεπίδραση μελωδικῶν καὶ ρυθμικῶν στοιχείων, αὕτὴ ποὺ «ὑπαγόρευε» καταστάσεις καὶ πάθος μουσικῶν σχημάτων, προβάλλει στὴν ἀντίληψη τοῦ Μουσικοῦ σὺν ἑνὶ σύστημα συνθέσεως μίας ἰδιότυπης μουσικῆς τεχνολογίας. Καὶ ἐπάνω σ' αὐτὴ, τὴν κατ' οὐσίαν μουσικὴ τεχνολογία, ἀναπτύχθηκαν οἱ Τέχνες τοῦ ἀρχαίου ἑλληνικοῦ Λόγου, ἡ Πόηση καὶ ἡ Ρητορικὴ καὶ τὰ αἰσθητικότερα κείμενα τῆς Πεζογραφίας, καθὼς ἑπίσης καὶ ἡ τέχνη τῆς ἑλληνικῆς Μουσικῆς στὴν πρώτη τῆς γνωστῆς ἐποχῇ.

Ἡ πρὸς τὰ ἔσω ἐπέκταση τῆς ἑλληνικῆς ἐρευνητικότητάς, μὲ τὴν ὁποία ἡ ἑλληνικὴ σκέψη ἀντικειμενικοποιοῦσε τὸν κόσμο ὁλόκληρο, τὸν ἀνθρώπου φορέα τῆς καὶ τὸν ἴδιο τὸν ἑαυτὸ τῆς, ἔκαμε ὥστε ὅσα συνήθως ἔχουν μίαν λαθάνουσα ὑπόσταση μὲσα στὴ ζωὴ τῆς Γλώσσας, ὡς αἰσθητικὰ ἢ συναισθηματικὰ ἢ λογικὰ ἀντικρίσματα τῆς, νὰ γίνουν συνειδήση, νὰ περιγραφῶν μὲ σαφήνεια καὶ θεσπιστὰ καὶ, ἐπὶ πλέον, νὰ χρησιμοποιηθοῦν μὲ τρόπους ποὺ ἀναποκρίνονταν στὴν ἰδέα τοῦ κάλλους, συντηρώντας τὴν ἑλληνικότητα τοῦ ὕψους ἀλλὰ καί, μαζὶ, ἐξασφαλίζοντας τὴν ἐκφραστικὴ εὐστοχία στὴν Τέχνη τοῦ Λόγου.

Χαρακτηριστικὸ τοῦ πόσο ἔντονη ἦταν ἡ **συνειδήση** τῶν συστατικῶν τοῦ Λόγου, ποὺ ἀναφῆρθηκαν προηγουμένως, ἀποτελοῦν οἱ ὁδηγίες ποὺ δίνει ὁ Ἀριστοτέλης («Ρητορικῇ»), γιὰ τὴν ρυθμικὴ σύνθεση τῆς ὀμιλίας (τοῦ Ρήτορα). Ἡ σύνθεση τοῦ ἐντεχνου πεζοῦ λόγου, διδάσκει ὁ Ἀριστοτέλης, δὲν πρέπει νὰ εἶναι οὔτε ἔμμετρη — ὅπως δηλαδὴ τὴν Πόηση — οὔτε ἀρρυθμῆ, ὅπως τὴν λοδὴ στὴν τυχαία ὀμιλία, διότι ὁ μὲν πρῶτος τρόπος, θὰ φαίνεται προσποιητὸς καὶ θὰ μᾶς κάνει νὰ προσέχουμε τὸ μέτρο, δηλαδὴ τὸ ρυθμικὸ σχῆμα, ὁ δὲ δεύτερος (δηλαδὴ ἐκεῖνος στὸν ὅποιον δὲν ὑπολογίζονται καθόλου τὰ ρυθμικὰ σχήματα), θὰ φέρει ὡς ἀποτέλεσμα κατὰ τὸ δίχως ὀριον, κατὰ τὸ ἀσάφες. Καὶ καταληγεί ὅτι ὁ Πεζὸς Λόγος (ἐννοεῖται ὁ ἐντεχνος) πρέπει νὰ ἔχει ρυθμὸ, ἀλλὰ ὅχι μέτρο. Κι αὐτὸ, διότι ἐὰν ἔχει μέτρο, δηλαδὴ ρυθμικὰ σχήματα ποὺ τυπικῶς ἐπαναλαμβάνονται, τότε θὰ εἶναι ποίημα. Ἐπομένως, ὁ ρυθμὸς στὸν πεζὸ Λόγο, πρέπει νὰ ἔχει κάποια ἐλευθερία, νὰ εἶναι ρυθμικός, πάντοτε ὅμως μέχρις ἑνὸς ὁρίου. Καὶ ἀναζητεῖ, κατόπιν, ὁ Ἀριστοτέλης, ρυθμικὰ σχήματα κατὰλήγη, ὅσα ὑποδοῦν νὰ δίνουν στὸν πεζὸ Λόγο, ἐναντὶο ἑνὶ ἑννοματισμῷ ὥστε νὰ φαίνεται συγχρόνως καὶ ρυθμικός καὶ ἐλεύθερος διότι, ὅπως ἐπιμένει, ἡ χρῆσι τοῦ ρυθμικοῦ σχήματος δὲν πρέπει νὰ εἶναι συνεχῆς. Ὁ ρυθμὸς, λοιπόν, στὸν ὅποιο τελικῶς καταλήγει, εἶναι ὁ **Παίον**, ἢ **Παῖαν**. Καὶ ἐξηγεῖ τὴν προτίμησιν τοῦ αὐτοῦ, μὲ τὸ ἰδιότυπο σχῆμα τοῦ Παϊανῶς ποὺ συνδυάζει τρεῖς βραχεῖες καὶ μιά μακρά ἢ ἀντιστροφῶς, (υῡυ — ἢ — υῡυ), ποὺ δὲν δίνει μόνο τὴν τὴν ἐντονη ρυθμικὴ ἐντύπωση ὅπως διδουν ἄλλοι ρυθμοὶ — ὅπως ὁ Δάκτυλος, μὲ μιά μακρὰ καὶ δύο βραχεῖες

(— υυ) ἢ ὁ ἴαμβος μέ μία θραχεία

καί μία μακρά (υ —) πλήρες μέτρο:

(υ — υ —) ἢ ὁ Τροχαῖος μέ μία μακρά

καί μία θραχεία συλλαβή (— υ) πλη-

ρες μέτρο: (— υ — υ). Ἡ ρυθμική

μορφή τοῦ Παίωνος, ἐπανερχεται ὁ

Ἀριστοτέλης, εἶναι τέτοια πού μπο-

ρεῖ νά διαφυεῖται ἀπό τήν προσοχή

τοῦ ἀκροατοῦ, ὁ ὁποῖος δέν πρέπει ν'

ἀπασχολεῖται μέ τυπικά ρυθμικά

σχήματα ὅταν ἀκούει τόν Ῥήτορα.

(Σημειώνουμε πῶς ὁ Παίον διασώζε-

ται καί σήμερα στήν ἑλληνική μουσι-

κή παράδοση, ἰδίως στῶν Ποντίων,

τῶν Κυπρίων καί στή Μακεδονία καί

τῶν Ἑλλήνων, ὅπου πῶς οὖν εἶναι ὁ

χρονικός διπλάσιος Παίων Ἐπιβα-

τός, ἐνῶ, ὁ ἀπλός Παίον ἔχει διαδο-

θεῖ καί στή λαϊκή Μουσική τῶν Βαλ-

κανίων). Ἀπό τά δειγμάτα χρήσεων

τοῦ Παίωνος, στόν ἐντεχνο πορφο-

ρικό Λόγο, τόν ρητορικό, πού δίνει ὁ

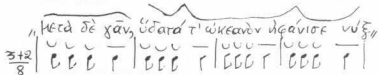
Ἀριστοτέλης, παραθέτουμε τή φρά-

ση «ὕστερα ἀπό τή γῆ, τοὺς ποτα-

μούς καί τόν ὠκεανόν ἔκρυψε ἡ νύ-

χτα», μέ παράσταση καί ἐδῶ τοῦ με-

λικοῦ διαγράμματος:



καί μέ τά σύμβολα διάρκειας, πάλι

στήν παλαιά μετρική καί στή νεότε-

ρη μουσική σημειογραφία.

Μπορεῖ λοιπόν κανεὶς νά διερωτηθεῖ

ὕστερα ἀπό τίς πληροφορίες αὐτές

πού προσηγήθηκα: σέ μία Γλώσσα,

τῆς ὁποίας τὰ πῶς στοιχειώδη κύττα-

ρα, οἱ συλλαβές καί οἱ λέξεις, εἶχαν

ἤδη σταθερά γνωρίσματα, ἐνός μου-

σικοῦ χαρακτῆρα καί μορφώνονταν

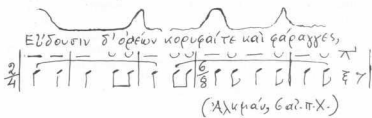
ἤδη μόνον τοὺς σέ σχήματα μουσικά

καί σ' ἕναν ἐντεχνο Λόγο τῆς Γλώ-

σσας αὐτῆς, ὀργανωμένο μέ μελωδι-

καί ρυθμικούς πού πρόβλεπαν μέσα ἀπ'

αὐτόν τόν ἴδιον, ὁπῶς:



πόσα θά εἶχε νά προσθέσει μία μου-
σική τέχνη στά πρώτα τῆς θήματα
ὅταν — καθώς ἐμφανίζεται στήν
ἱστορία τῆς — ἐρχόταν νά μελοποιή-
σει τόν Λόγο αὐτό: Μέ τέτοια δεδο-
μένα, πράγματι, αὐτή ἡ νεαρὰ τέχνη
μοιάζει σά νά μὴν ἐρχόταν «ἀπ' ἐξω»
γιά νά μελοποιήσει τόν Λόγο, ἀλλά
μᾶλλον σά νά ἐθαίνει μέσα ἀπὸ αὐ-
τὸν τόν ἴδιο, ὑπηρετώντας τήν τάση
τοῦ νά σταθεροποιήσει τοὺς φθόγ-
γους τοῦ — καί, ἐπομένως, τήν
ἐκφραση τοῦ — κατὰ ἕναν τρόπο
ἀκόμη πῶς ἀντικειμενικό, ἀπὸ ὅσο καί
ὁ ἴδιος τὸ κατόρθωνε. (Ἦσως αὐτό νά
ἄρχισε, ἡ νά τυποποιήθηκε, μέ τοὺς
«νόμους» μέ τοὺς ὁποίους πρὶν ἀπὸ
τὴν γραπτὴν παράδοση, ἀπομνημό-
νευαν ἀδόμενα τὰ θέσμια, ὅπως ἀκό-
μη στήν ἐποχὴ τοῦ Ἀριστοτέλους οἱ
Σκύθες Ἀγάθροοι: «... πρὶν ἐπί-
στασθαι γράμματα ἤδον τοὺς νό-
μους, ὅπως μὴ ἐπιλάθωνται ὥσπερ
ἐν Ἀγαθούροις ἐτι εἰωσάντων...»,
«Προβλήματα — ὅσα περὶ Ἀρμονίας»,
28). Νά μεταφέρει δηλαδὴ, αὐτὴ ἡ
νεαρὰ τέχνη — ἡ μᾶλλον αὐτὴ ἡ
νεοὶ τεχνική — τόν ἐντεχνο Λόγο
ἀπὸ τήν «συνεχῆ» κίνηση τῆς ὁμι-
λίας, στή «διαστηματική» κίνηση τῆς
Μουσικῆς καί νά τὸν ἀποκραταλῶ-
σει ἐκεῖ. Καί καθώς τίς ὑποδοχὲς αὐ-
τῆς τῆς μεταφοράς τίς εἶχε προετοι-
μάσει ἡ ἴδια ἡ Ποίηση, ἡ Μουσική
δέν εἶχε παρὰ νά καθολώσει τοὺς δι-

ταν ὥς ἡ πῶ φυσική καί ἡ πῶ κατα-
ειμένη λειτουργία τῆς, τὴν ὁποία
ὑπολόγιζαν πολὺ περισσότερο ἀπὸ
τὴν «ψιλή», τὴ μόνον ἐνόργανη πρα-
κτική τῆς — συνήθως μέ τῆς λύρα ἡ
τὴν κιθάρα καί τὸν αὐλὸ — πού κι
αὐτῆς, πάντως, τὰ θέματα περὶ παρῶ-
χουσαν σὰν σχηματισμένη ἀπὸ τὴν
Ποίηση «μέτρα». Ἡ ἀντίληψη αὐτὴ
ἦταν καθιερωμένη μέ τὸ κύρος ἐνός
«δόγματος», τόσο, ὥστε διὰ ὕστερα
ἀπὸ πολὺ καιρὸ ἡ Μουσική — ἀφού
εἶχε ἀσκηθεῖ στὴν σχεδὸν συνταχτι-
κή μέ τὸν ἐντεχνο Λόγο — ἐπεχει-
ρησε τὴ δική τῆς πορεία, μορφο-
ποιώντας δηλαδὴ τὸν αὐτὸ τῆς σέ
ἐνα αὐτοδύναμο μέσο ἐκφρασης,
ἀκόμα καί ὅταν μελοποιεῖς τόν Λό-
γο (ἐπομένως παραλληλῶ μ' αὐτόν
καί ὁχι μέσα ἀπὸ τὰ σχήματά του).
Ἐξοχικῶς ὀργισμένους ἀντιδράσεις,
ὅπως αὐτές πού ἀντιμετώπισε ὁ Εὐ-
ριπίδης, ὁ ὁποῖος ὑπῆρξε ἕνας πρω-
τοποριακὸς μελοποιῶν στὴν ἀρχαία
ἑλληνική Μουσική. Ἐκεῖνοι πού ἐπέ-
μεναν στὴν πολὺ παλαιὰ παράδοση,
δέν συγχωροῦσαν στὴ Μουσική ὅτι
διαφοροῦσαν πλέον γιὰ τὰ ὕψη καί
τίς διάρκειες τῶν συλλαβῶν, ὅπως
τῆς δίνονταν ἀπὸ τὸ Λόγο (ἀνάλο-
γος, σέ μικρότερο βαθμὸ κατηγορίας
εἶχε δεχθεῖ καί ἡ Ποίηση γιὰ χρονι-
κές, ἀπὸ μετρικῆς ἀνάγκης, μικροαυ-
θαιρέσεις τῆς), καί ὅτι χειρίζονταν
τὰ ὕψη καί τίς διάρκειες κατὰ τὴν
προσωπικὴ φαντασία καί τοὺς ὑπο-
κειμενικούς ἐκφραστικούς στόχους
τοῦ συνθέτη. Εἶναι γνωστὴ ἡ σχετική
σάτιρα, πού γίνεται στὸν Εὐριπίδη
γιὰ τοὺς λόγους αὐτοὺς, ἀπὸ τὸν
συντηρητικὸ Ἀριστοφάνη στὸς
«Βατράχους», ὅπου διακωμῶδεται
μία ὑπερμετρη ἔκταση πού δίνει ὁ
Εὐριπίδης στὴ μακρὰ διφθογῶν ἡ
τῆς λέξης εἰλοισσε: «... εἰ εἰ εἰ εἰ
εἰ λίσσεται δακτύλιος φάλαγγες...».

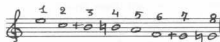
Προφανῶς, ὁ Ἀριστοφάνης παρωδεῖ
σὸν σημεῖο αὐτὸ μία μελωδική συ-
στροφή, μέ τὴν ὁποία, στὴ μελοποι-
ση τοῦ στίχου, ὁ Εὐριπίδης υπερβαί-
νει κατὰ πολὺ τὴν κανονική, δῆχρον
διάρκεια τῆς συλλαβῆς, γιὰ ν' ἀνα-
ποκριθεῖ, μέ αὐτὸ τὸ «μέλισμα» στὴν
ἐννοία τοῦ ρήματος εἰλοισσ (περι-
στρέφω, περιτυλίγω), συμβολίζοντας
τὴν μουσικὴν. Καί εἶναι ἐντονὴ ἡ
ἀποστολή πού ἐκδηλώνει γιὰ πα-
ρεμφερεῖς ἐλευθεριότητες, πάλι τοῦ
Εὐριπίδη, τριακόσια χρόνια ἀργότε-
ρα ὁ Διονύσιος ὁ Ἀλικαρνασσεύς
(«Περὶ Συνθέσεως Ὀνομάτων»), πα-
ρέχοντας ἐτσι καί τὴν μαρτυρία ὅτι
διασώζονταν μέχρι τότε Εὐριπίδης
«μέλη». Σχολιάζει ἐνῶ ἀπόσπασμα
ἀπὸ τὸν «Ὀρέστην», ὅπου ἡ ἡλέ-

κτρα άπευθύνεται στόν Χορό μέ τούς στίχους (διαφορετικούς κάπως έδώ, σέ σύγκριση μέ νεότερες έκδόσεις):

«Σίγα, σίγα· λευκόν ίχνος άρβύλης τιθείτε, μή κτυπέιτε άποπρόβατ' έκεισε· άπο πρόμοι κοίτας.»

Οί έλευθεριότητες πού έπισημαίνει είναι οι έξης: ότι οι τρεις πρώτες λέξεις μελωδούνται μέ τόν ίδιο φθόγγο (άδονται στό ίδιο τονικό ύψος) ενώ φυσικώς έχουν και όξείες και βαρείες συλλαβές, ότι η δεύτερη (όδυνόμενη) συλλαβή της «άρβύλης» είναι «όμότονη» μέ την (φυσικώς βαρεία) τρίτη συλλαβή, ότι η «τιθείτε» έχει την πρώτη συλλαβή βαρύτερη καί τις άλλες δύο οδύτονες, ότι της λέξης «κτυπέιτε» έχει φανασθεί η περισπωμένη καί οι δύο συλλαβές άδονται στό ίδιο ύψος, καί ότι η «άποπρόβατε» δέν παίρνει την όξεία της μεσαία συλλαβής, αλλά ό τόνος της τρίτης «έπί την τετάρτην συλλαβήν μεταδέθηκεν».

Γιά τό ιδιαίτερο ένδιαφέρον πού έχει η όλη περίπτωση, καί γιά κάποια πού συγκεκριμένα αισθητοποίηση των παρατηρήσεων αυτών, επιχειρούμε αναπαράσταση της μελωδίας αύτης, σύμφωνα μέ τις παρατηρήσεις του Διονυσίου καί, όπωδήποτε, πού θά προκαλούσε τά ίδια σχόλια από αυτόν. (Στά σημεία των στίχων πού δέν σχολιάζονται από τόν Διον. Άλικαρνασσεύς, η μελοποίηση συντάσσεται μέ την προσώδια του Λόγου, κάποτε «θεμιτά» όυσιτυπωδώς). Τό μέλος, συντίθεται στό «έναρμόνιον γένος».



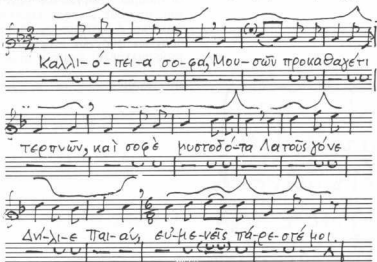
(όπου, μεταξύ 2-4 καί 6-8 θαμιθών, δύο μισά «ήμιτόνια»),

τό όποιον χρησιμοποιούσε ό Εύριπίδης — καί πάντως στόν «Ορέστην» άκριβώς όπως θεσθαίνεται από αυθεντικό μικρό άπόσπασμα χορικού της τραγωδίας αύτης στόν «πάμπυρο του Άρχιδουκός Reiner». Τό διάγραμμα του φυσικού «λογωδούς μέλους» των στίχων, σημειώνεται έδώ καί γιά την παραβολή του μέ τη μελοποίηση:

Αυτή, η από τόση άπόσταση αιώνων, κριτική του Διονυσίου του Άλικαρνασσεύς, άνεξάρτητα από τό ότι έκφράζει την προσωπική του αισθητική «ίσεολογία», είναι σύμφωνη μέ την άνακύκλιση προς τις παλαιότερες άντλήψεις γιά τό «ήθος» της Μουσικής, άνακύκλιση πού φαίνεται νά κάλυψε μία μακρά περίοδο (περί-



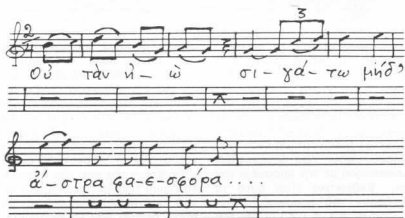
που δύο έκατονταετίες π.Χ. καί μ.Χ.), στό κέντρο της όποιας θρισκόταν η έποχή του συγγραφέα. Άπό την ίδια περίοδο, άλλωστε, προέρχονται καί τά πιο άρτια ύπολείμματα της άρχαιοελληνικής μελοποίησης πού έχουν διασωθεί, μέ τά όποια καί δηλώνεται «έμπρακτα» η επικράτηση ενός νεο-αύστρου ύφους πού θνασούνδεει τη μελοποίηση μέ την προσώδια του Λόγου. Ένδεικτικό είναι αυτό τό «Προσίμιο» του μουσικού Διονυσίου (1ος αι. π.Χ. η μ.Χ.) — όχι του Άλικαρνασσεύς — καθώς τηρεί άπολύτως πιστά τις συλλαβικές διαρκείες καί σχεδόν πάντοτε πιστά άντιστοιχεί στη μελική καμπύλη αύτη, πού, ύπενθυμίζουμε, μόνος του θά διέγραφε εάν άπλως προφερόταν, ό μελοποιούμενος Λόγος:



Τό ιστορικό τελευταίο από όσα έχουν θρεθεί μέχρι σήμερα κατάλειμμα άρχαιοελληνικής μελοποίησης, γραμμένο στή δική της «παρασημαντική», συμβαίνει να είναι ένας χριστιανικός ύμνος (τέλους του 3ου

αιώνα), ό «κατά τεκμήριον» πρώτος πού μέχρι τώρα γνωρίζουμε. Ή σύμπληψη μοιάζει νά είναι συμβολική γιά την αδιάκοπη συνέχεια της ελληνικής Μουσικής μέσα στόν χρόνο καί γιά τό ότι ό κόσμος πού έφευγε έξακολουθούσε να διαμορφώνει μέ την αισθητική των έκφραστικών του μέσων τη λατρευτική Τέχνη της νέας θρησκείας πού είχε έλθει. Αυτό τό όψιμο τεκμήριο χειρισμού του Λόγου, από τη Μουσική πού τόν μελοποιεί, δείχνει σάν νά έντάσσεται σέ μία συγκρατημένη στροφή καί πάλι προς κάποια αύτοτελή επεξεργασία της μελωδίας, προς μία καί πάλι εγκατάλειψη της άπολύτης πειθορής μένης στό Λόγο μελοποίησης. Άλλά καί δυνατόν νά αποτελει δείγμα ενός ήδη ίσως σχηματισμένου

χου — ὅριον τοῦ ὁποῖον ἐπίσης δὲν ὑπερβαίνει καὶ ὁ ὕμνος αὐτός. Παραθέτουμε τὴν ἀρχὴ του, χαρακτηριστικὴ τῆς τεχνοτροπίας του, χωρὶς, αὐτὴ τὴ φορά, τὸ συγκριτικὸ (ἀλλωστε πάντοτε συμβατικόν), διάγραμμα τοῦ «λογώδους μέλους», ἀφοῦ σ' αὐτὴν τὴν ἐποχὴ ἡ «μελωδία» τοῦ ἑλληνικοῦ λόγου περνοῦσε τὶς μεγάλες τῆς μεταβολῆς πρὸς τὴ νεότερη ἐξέλιξή της. Σημειώνουμε ὅμως τὶς χρονικῆς, μετρικῆς ἀξίες, ὁποῖες γίνονται φανερό διὰ ὑπολογίζονται στὴ σύνθεση αὐτή:



(Τὸ μέτρο, ἂν καὶ οἱ δημοσιευμένες μεταγραφές ἔχουν τὴ σύγχρονη ἐνδειξὴ 4/4, νομίζουμε διὰ πρέπει νὰ θεωρηθῇ ὅπως τὸ σημειώνουμε, ὡς 2/4, ἀναπαιστικόν) (υυ) —

Ἐδῶ, οἱ δύο μουσικοὶ φθόγγοι ἐπὰν νὰ μία συλλαβὴ ἀφθονοῦν, ἀλλὰ ἐμφανίζονται μόνον στίς, πάντως δίχρονες, μακρὲς συλλαβές, ἐνῶ σὺ μετέπειτα «Εἰρμολογικόν» εἶδος δὲν γίνεται πλέον τέτοια διάκρισις (ἀκόμη, ὅμως, οὔτε καὶ σὲ ἐκκλησιαστικὰ μέλη πού θεωροῦνται παλαιότατα — ὅπως, γιὰ παράδειγμα, μὲ τὴν ἀδεσμευτὴ μετρικῶς μελωδικὴ πλοκὴ του, τὸ «Φῶς ἱλαρόν», καθὼς τουλάχιστον ψάλλεται:



τοῦ σε μία λεπτὴ ἰσορροπία ἀνάμεσα στὸ «εὐμελές», μελιματικό καὶ στὸ «εὐρυθμόν», τὸ δίχως διανθίσματα ὕψος. Τὴν κάνουν ἓνα σύμπλεγμα ἀπὸ προσεκτικὴ ἐλευθεριότητα καὶ ὀλιγαρχικὴ συντηρητισμὸ.

Ἐπισωδῶντες, τὸ εὐρῆμα αὐτὸ (1884, στίς ἀνσκαφές τοῦ Ὁξυρρύγχου τῆς Αἰγύπτου ἀπὸ τοὺς Grenfell καὶ Hunt), μὲ τὴ μέχρι στιγμῆς μοναδικότητά του, ὁριοθετεῖ τὸ χῶρο στὸν ὁποῖο μπορεῖ νὰ διερευνηθῇ κανεὶς τὶς σχέσεις Μουσικῆς καὶ ἀρχαίου Ἑλληνικοῦ Λόγου. Ἀφοῦ ἀπὸ τοὺς ἐπόμενους αἰῶνες, ὁ ἑλληνικὸς Λόγος συνεχίζει ταχύτερα τὶς ἀνισομερεῖς, μεταπλάσεις του, ὅπως μέχρι τώρα, πού ἀφάνισαν τὴν προσωπικὴ μορφή τοῦ «ἀρχαίου ἑλληνικοῦ».

Music and Ancient Greek Speech

A.K. Lavdas

The relation of oral Speech to Music is a commonly accepted fact. Both Speech and Music are based on musical «formations» purposely produced in order to transmit a certain «meaning» either to the producer or to another person. They are vehicles of expression and communication that share a common element, the sound and are composed of tone combinations. However, the way of these combinations differ from Music to Speech. Aristoxenos the Tarantine calls «λογώδες μέλος» (= melody of speech) the musical diagram of Speech and thoroughly distinguishes the «perpetual movement» of voice present in Speech from the «movement in intervals», the characteristic of Music. In ancient Greek Speech the «λογώδες μέλος» had and objective substance of its own. It was the product of the musical scheme of each word that possessed various «tonic pitches» and duration of syllables. This scheme could be transformed by the change of «case» of a noun (nominative, genitive, etc.), of «tense» of a verb (present, past, etc.), by the adjacency to other words, etc. These transformations were dictated by an objective aesthetic prevailing in Greek language and not by a personal, subjective expressive need of the speaker. Thus, the typical musical schemes of the ancient Greek Speech were a most suitable and facile material for music composition, since the melody set to this Speech remained for long a mere repetition of its diagrams: it simply had to transfer them from the «perpetual movement» of Speech to the «movement in intervals» of Music. Until the early Christian years the relation of Music to Greek Speech presents a recurrence: it is emancipated from this «subordinate» to Speech function and again it resumes to play its old, subservient role.

τὸ ὁποῖο, μάλιστα, ἡ παράδοσις ἀποδίδει σὲ μελοποιεῖ τοῦ 2ου αἰώνα). Οἱ δίδυμοι φθόγγοι τοῦ ὕμνου αὐτοῦ, μὲ τοὺς μικροὺς κυματισμοὺς τους, καὶ ἡ ἀντίθεση τῶν αὐστηρῶς βραχέων φθόγγων (στίς ὁμόχρονές τους συλλαβές), κρατοῦν τὴ μελωδία

Ἀπόσπασμα χορικοῦ ἀπὸ τὴν Τραγωδία «Ὁρέστης» τοῦ Εὐριπίδου.

Ὁ πάμπυρος θρέθηκε στὴ συλλογὴ τοῦ Ἀρχιδουκῆς Ράινερ τῆς Αὐστρίας. Εἶναι ἀντίγραφο τῶν μέσων χρόνων τοῦ 1ου μ.Χ. αἰώνα. Μέτρο τοῦ κειμένου: δοχιακόν. Γένος τοῦ μέλους: ἐναρμόνιον. Οἱ φθόγγοι πού χωρίζουν τὸ ἀδόμητο κείμενον ἀνήκουν στὴν ὀργανικὴ συνοδεία.

